

40. Патканов С. К. Экономический быт государственных крестьян и инородцев Тобольского округа Тобольской губернии. Вып. XII. Ч. II. СПб., 1891.
41. ГАТО. Ф. 80. Оп. 2. Д. 19. Л. 24.
42. Гарифуллин И. Б. Татарская школа ... С. 10.
43. Ежегодник Тобольского губернского музея. Тобольск, 1895.
44. Занкиев Я. К. Что дала д. Епанчино Советская власть? Тобольск, 1959.
45. ТФ ГАТО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 10. Л. 25.
46. ТФ ГАТО. Ф. 2. Оп. 1. Д. 182. Л. 4.
47. Гарифуллин И. Б. Татарская школа ... С. 14.
48. Ярков А. П. Джадидизм в Западной Сибири: попытка культурологического анализа // «Сулеймановские чтения–2003»: Тезисы докладов и сообщений научно-практической конференции. Тюмень, 2003. С. 142.
49. Беннигсен А. Мусульмане в СССР. Париж, 1983. С. 17.
50. Бакиева Г. Т. Сельская община тоболо-иртышских татар. Тюмень, 2002. С. 149
51. Набиев Р. А. ... С. 69.
52. Там же. ... С. 70.

Е. А. Голуб, С. П. Пургин

### **АНАЛОГИЯ ХУДОЖНИК – ТВОРЕЦ В ИСКУССТВЕ ПАУЛЯ КЛЕЕ**

*Аннотация. В статье на примере творчества Пауля Клее исследуется вопрос о соотношении художественного и религиозного в искусстве XX столетия. Является ли сопоставление труда художника с божественным творением, которое мы находим в теоретических работах Клее, литературным сравнением или аналогией в аристотелевском смысле (равенством отношений)? Отвечая на этот вопрос, авторы выходят за рамки теоретических деклараций к анализу его творчества. При этом оказывается, что художественные принципы Клее приложимы к пониманию творческой судьбы самого мастера.*

*Ключевые слова: Искусство Пауля Клее, религиозное, художественное, движение, формирование и форма, сравнение и аналогия.*

Творчество швейцарского художника Пауля Клее (1879–1940) – одна из наиболее увлекательных духовных историй, переданных нашему веку ушедшим двадцатым. Отечественному любителю искусства оно во многом еще остается неизвестным: работ Клее в наших музеях нет, из его теоретического наследия изданы только «Педагогические эскизы». Нет на русском языке также знаменитых «Дневников» («die Tagebücher»), над переводом которых во Франции трудился Пьер Клоссовски – известный писатель и философ, переводивший Ницше и Хайдеггера! В советское время Клее причисляли то к дадаистам, то к абстракционистам, в любом случае считая его «реакционным» и идеологически «вредным» для нашего зрителя. В оттепельные шестидесятые поэт Арсений Тарковский, при издании поэтической книги «Земле – земное», был вынужден изменить имя художника в стихотворении, ему посвященном! Так Пауль Клее превратился у Тарковского... в «Вилли Шнее» [7, 217], [8]. История курьезная, но для того времени довольно характерная.

Популярность Клее на Западе была и остается необычайной. Она возникла еще при жизни художника. В послевоенные десятилетия она далеко перешагнула границы Европы. Так, Клее стал популярен в Японии: лирический характер пейзажей, символизм, доверие пространству холста или листа бумаги близки традициям дальневосточного искусства. Надо ожидать нового подъема интереса к художнику (никогда, впрочем, не угасавшего) после прошедшей недавно в Париже большой выставки, на которой был представлен весь творческий путь мастера – от ранних опытов до наиболее известных поздних работ. Единственная российская выставка Клее прошла в Музее Изобразительных Искусств им. Пушкина в 2015 г. В Берне, на родине мастера, существует Центр Пауля Клее (Zentrum Paul Klee), ведущий большую научную и исследовательскую работу, периодически проводящий тематические выставки.

Важно то, что духовная история Клее стала частью не только истории мирового изобразительного искусства. Можно уже без всяких оговорок говорить о влиянии Клее на современную философию. Он вошел в историю современной философской мысли уже хотя бы потому, что о нем писали крупнейшие мыслители XX в.: В. Беньямин, Т. Адорно, М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, Ж. Батай, М. Фуко и многие другие. Анализ философских интерпретаций и рецензий его творчества осуществил в своей книге «Растущий месяц над рациональностью» американский философ Стивен Уотсон [5]. Но дело, разумеется, не столько в разнообразных «влияниях» или «отражениях». Важен сам Клее: художник и философ. Его поиски своего пути в искусстве в сильнейшей степени направлялись желанием обрести свой

собственный взгляд на мир, свои убеждения (говоря о мировоззрении, Клее в «Дневнике» пользуется знаменитым философским понятием *Weltanschauung*!)... «Главное в настоящий момент – записывать он в «Дневнике» в 1902 г. – не писать скороспелые вещи, а быть человеком (*selbst Mensch zu sein*) или, по крайней мере, пытаться стать им» [2, 129], [9]. Но обосновывать философский характер творчества Клее, пожалуй, и излишне. В его теоретических работах, таких, как «Творческое кредо» (*Schöpferische Konfession*), «Философия творчества», «Различные пути исследования природы» выражен целостный взгляд на искусство (не только изобразительное)... Что касается картин – их философская глубина понятна каждому, кто имел возможность видеть их.

При невероятном тематическом и техническом разнообразии, работам Клее присуща особенная поэтическая атмосфера. Еще в период творческих исканий, задолго до создания своей художественной системы, Клее формулирует в «Дневнике» свою основную задачу как художника: соединить живопись «архитектоническую» (*architektonische Malerei*) и живопись, основанную на поэтическом чувстве (*dichterische Malerei*). Поэзия Клее, его «дальние полеты» (обращенная к самому себе характеристика из небольшого очерка, посвященного «земному собрату» – Эмилю Нольде) вызывают у зрителя своего рода предчувствие или догадку – о религиозном, мистическом содержании его картин. Это и является основным предметом нашей статьи. Не обманывает ли нас предчувствие? Можно ли назвать Клее «религиозным художником»? Ясно, что, обращаясь к этим вопросам, мы, тем самым, касаемся и более общей проблемы о соотношении художественного и религиозного в искусстве. Она является особенно трудной, если в поле внимания находится искусство современное.

Кажется, что вопрос о том, содержит ли творчество Клее некое религиозное намерение, решается очень просто: указанием на «религиозные мотивы» в его работах. «Мотивами», в первую очередь, следовало бы считать то, что привычно называют образами. Святые: акварель «Святая» 1921 г. и «Святая из окна», созданная в последний год жизни мастера. Ангелы: ранний *Angelus Novus* («лик, обращенный к прошлому», – говорит о нем Вальтер Беньямин в тезисах «О понятии истории» [6, 84]), *Angelus Militans*, Архангел и многие другие – знаменитый цикл поздних лет. Создатель (*der Schöpfer*), картина маслом 1934 г. Не кажется ли нам, что эти образы составляют одно целое, что они в тайном родстве друг с другом?.. К «религиозным мотивам» можно отнести также и знаки, символы, тайнопись, буквы латинского алфавита, играющие важную композиционную и (как можно предположить) смысловую роль в работах мастера. Переходя из картины

в картину, они провоцируют ожидание, словно приближают откровение некоего тайного смысла.

Решающим вопросом между тем оказывается вопрос о том, сохраняют ли «религиозные мотивы» – образы или символы, взятые из разных религиозных традиций – свой религиозный смысл, будучи включенными в художественную систему Клее. Они могут утратить свой религиозный смысл или, по крайней мере, этот смысл может существенно преобразиться, трансформироваться. Примеров того в истории живописи можно привести немало. Дело не в отдельных примерах, поскольку целая эпоха живописи, эпоха Ренессанса может служить примером подобного рода трансформации. Образы мадонн – у Джованни Беллини или Рафаэля; боттичеллиевское «Поклонение волхвов» (из галереи Уффици!), где галерея блестящих флорентийцев почти «заслоняет» собой религиозный сюжет. «Тайная Вечеря» другого флорентийца, Доменико Гирландайо, где знаменитый евангельский сюжет становится домашней, бытовой сценой («жанр»). Дело, конечно, не ограничивается только изобразительным искусством. В любом случае, сохраняет мотив изначальный религиозный смысл, будучи введен в ту или иную художественную систему, или нет, зависит от характера самой художественной системы.

Внимание, таким образом, обращается уже не к отдельным мотивам, а ко всей художественной системе Клее в целом. Наличие религиозных мотивов еще не дает возможности решить основной вопрос о присутствии религиозного смысла в его творчестве. Художественная система имеет религиозное содержание в том случае, если она основывается на реализуемом в ней отношении мастера – творца искусства – к Творцу сущего, в том числе, самого мастера. Это осуществляемое в искусстве отношение не может иметь иного источника, кроме религиозного чувства, которое проносится мастером через всю жизнь, которое с ним всегда, создает он произведение искусства или не создает. Нам мало может помочь в этом конкретном случае знание внешних обстоятельств духовного развития Пауля Клее. Он рос в семье профессиональных музыкантов, где потребность в искусстве, как мы можем предположить, в значительной степени потеснила религиозность, связанную с официальным протестантизмом. В своем «Дневнике» он пишет о раннем, «мальчишеском» атеизме. Тем не менее, образы и цитаты из Писания появляются в нем. Они относятся уже к более зрелому возрасту, связаны с напряженными духовными исканиями, которые носят исключительно личный характер и не допускают прямой связи с какой-либо официальной доктриной. «Верить в Христа, еще живущего» [2, 137], – записывает он в «Дневнике» в 1902 г.

О том, что в искусстве Клее существует живая связь земного и небесного, мирского и трансцендентного, творца – и Творца, кажется, прямо свидетельствует его теоретическая концепция, развитая в статьях, выступлениях, эссе 1920-х гг. Они были непосредственно связаны с его педагогической работой в Баухаузе. «Творческое кредо» (*Schöpferische Konfession*), изданное в 1920 г., было написано еще раньше, во время воинской службы. Лейтмотивом в них проходит идея движения. Движение лежит в основании вещей, так же, как и произведения искусства. Это означает, что процесс творения произведения искусства гораздо важнее его конечного результата. Художник пишет пейзаж. Он, очевидно, имеет устойчивые очертания, он завершен. Таким же он возникает на его картине. Таким пейзаж является нам в земных обстоятельствах, в материальных условиях нашей реальности. «Задержка (*Hemmung*), вызванная материей» [1, 36], – пишет Клее в «Творческом кредо». Но внимательный взгляд в устойчивых формах пейзажа всюду различает движение. Выйдя за узкие рамки одного, условно выделенного, отграниченного от всех остальных и тем самым остановленного, отрезка времени, ум понимает, насколько движение мире доминирует над покоем и завершенностью. Мир возникает тогда перед нашим взглядом *sub specie motu*. Вот этот-то «мир *sub specie motu*» и призван, по мнению Клее, передавать современный художник. Мир становится, творится всегда. Художник изображает процесс становления, творения. Главное – не форма, – отчеканил Клее в небольшой работе «Философия творчества» – главное – формирование. Живопись – не пространственное искусство, в отличие от музыки, как думал Лессинг, так как «пространство – временное понятие» [1, 33]. Клее в годы творческой молодости сближался с разными школами авангарда: кубизмом, орфизмом (в лице Робера Делоне), дадаизмом... Затем работал в Баухаузе, возглавляемом до 1928 г. В. Гропиусом, направляемом утилитарной и конструктивистской идеологией. Дружба связывала его также с основателем абстрактной живописи Василием Кандинским. Но, в сущности, он всегда оставался верен себе и брал из других направлений только то, что помогало ему решить главную задачу: изображение мира *sub specie motu*, не столько материальных вещей (материи уже нет!), сколько их энергий, функций. В этом смысле, вероятно, и следует понимать знаменитое положение Клее – то самое, которым открывается его «Творческое кредо»: «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым».

Идея преобладания процесса над результатом, формирования над формой, последовательно проведенная в текстах Клее 20-х гг., делает естественным сравнение искусства мастера с «искусством Другого» [3, 34]. Художник творит по подобию того, как творит, вечно

творит, Создатель всего сущего. Поэтому не только не удивительно, но даже вполне логично, что в «Творческом кредо» Клее вспоминает Писание: «История творения (die Genesis) в Писании – прекрасная притча о движении. Также художественное произведение – это в первую очередь творение (Genesis). Оно никогда не переживается как готовый результат. Некий огонь оживает, проходит через руки, струится на плоскость и по плоскости, и, как искра, замыкает круг, влетает туда, откуда пришел: обратно в глаз, и далее...» [1, 34]. И далее: «Из формальных элементов, благодаря их соединению в конкретные существа или абстрактные вещи, такие как числа или литеры, созидается в итоге космос форм, который обнаруживает такое сходство с великим Творением, что достаточно легкого дуновения для того, чтобы религиозное обрело выражение, а религия претворилась в деяние» [1, 36].

Кажется, нашу цель – ответить на вопрос о том, содержит ли творчество Клее в себе религиозное намерение – можно считать достигнутой. О том, что это намерение у Клее есть, как будто бы недвусмысленно свидетельствуют его теоретические тексты. Но действительно ли это так ясно? Не идет ли речь всего лишь о сравнении дела мастера с божественным делом? Сравнения вполне традиционного, к которому не раз прибегали те, кто писал о художниках (в том числе – сами художники) в многовековой истории европейского искусства. Примеров вновь можно привести немало: от «Вступления к "Жизнеописаниям"» в знаменитой книге Дж. Вазари до известного письма Ван Гога к брату, где он называет наш мир неудачным этюдом Бога.

Когда живописец сравнивает свой труд с Божьим творением, то мысль о Боге не обязательно захватывает его настолько, чтобы проникнуть в душу и направлять его руку. Но если Бог (или мысль о нем) не проникает в художника и не делает его зависимым и одержимым, то сравнение собственного творения с божественным является вполне условным. Это не значит, что мастер не верит в реальность Бога и его деяния, но лишь то, что мысль о Творце не воздействует активно на его собственную работу. Сравнение как отношение подразумевает две стороны: то, что (или тот, кто) сравнивается, и то, с чем (или тот, с кем) сравнивается. В нашем случае, дело мастера сравнивается с деянием Творца. Первый член сравнения находится в видимом, более того, для мастера – это ближайшее из видимого, это он сам и его собственная работа. Но второй член сравнения, деяние Бога – несмотря на то, что его результаты находятся в видимом [10] – относится к невидимому. В таком отношении как сравнение – если речь идет именно о сравнении – деяние мастера неизбежно онтологически «весит» больше деяния Бога. Сравнение в этом случае риторическая фигура – не более того.

В ходе дальнейшего исследования мы считаем необходимым использовать понятие аналогии. Мы основываемся здесь на определении понятия аналогии или пропорции у Аристотеля. «Пропорция (*ἀναλογία*) есть равенство отношений», – говорит Аристотель в «Никомаховой этике» (1131a31). В аналогии обе ее стороны (оба «отношения») тождественны, как бы равновесомы в своей действительности. В таком случае, мы вправе рассматривать сравнение как своего рода ослабленную аналогию: вторая сторона для художника «весит» меньше, чем первая, эта реальность дальше для него, она менее реальна. Когда мысль о Боге является действенной, когда божественное проникает в душу художника и направляет его руку, тогда мы можем говорить об аналогии, которую в психологическом смысле было бы точно выразить старым понятием одержания.

Может ли теоретический текст, основанный на рациональных понятиях, выразить не сравнение, а именно аналогию в указанном нами смысле? На этот вопрос вряд ли можно дать определенный, не допускающий колебаний и возражений, ответ. Дело, кажется, обстоит так, что нет никакой возможности судить по рациональному тексту – а тексты Клее в основном именно таковы – является ли то отношение художника и Творца, о котором в нем идет речь, аналогией, или лишь сравнением. Все, что касается ситуации мастера, может быть выражено в рациональном тексте с достаточной глубиной и полнотой. Но идея Бога – является она действенной для художника или не является, неизбежно выражается в нем через отвлеченное, «далекое» понятие. И никакие эмоциональные подъемы, никакие эмфазы или образные вкрапления не могут поправить дело. В средневековых философских текстах («рациональных»), конечно, тоже появляется сравнение труда мастера и божьего труда, но в них рациональный смысл подкреплен опорой на внерациональный источник. Структура («организм») аргументированного, доказательного – рационального – текста здесь существенно иная. Главная причина, разумеется, состоит в том, что все они, лишь за немногим исключением, базируются на Писании. Трансценденталии – бытие, благо, жизнь, красота и др. – словно просвечены изнутри тайным излучением священного текста. Тексты Клее принадлежат совершенно иной, обмирщенной, традиции и лишь в самой малой мере опираются на внерациональные источники.

Для того чтобы убедиться, что в основании художественной системы Клее лежит именно такое отношение дела мастера и деяния Бога, которое выше было определено как аналогия, необходимо от теоретических текстов обратиться к его искусству. Только сами произведения могут удостоверить нас в том, что мысль о великом Творении



не является для мастера лишь сравнением, что эта мысль направляла его руку.

В «Творческом кредо» мы читаем: «Некий огонь оживает, проходит через руки, струится на плоскость и по плоскости, и, как искра, замыкая круг, влетает туда, откуда пришел: обратно в глаз, и далее...» [1, 34]. Этот «известный огонь» (ein gewisses Feuer) можно было бы считать вполне литературным, если бы в работах Клее не была непосредственно ощутима его живая искра! Можно выделить в аналогии художника и Творца два момента: интенсивный и экстенсивный. Интенсивный означает, что деяние художника аналогично деянию Творца своей энергией. Но энергия в этом случае отнюдь не означает психологически-субъективной характеристики, относящейся к процессу создания произведения. Пожалуй, ни один другой художник не разбудил столько пластических сил, спящих в очертках и грубых формах мира, как Клее. Работа его сосредоточила, аккумулировала в себе все, что делалось в этом направлении авангардными течениями начала XX столетия. Художник, создавая изображение на холсте или листе бумаги, отнюдь не стеснен этими рамками, не отделен от бытия. Рамок нет – они иллюзорны! Его творение выступает в самом бытии. Мы видим, как на картине «Пейзаж на закате» из треугольников, квадратов, прямоугольников разных оттенков красного, оранжевого, желтого... возникает, словно впервые проступает в видимом, закатный город. Точно так же из отдельных рассеянных знаков неведомого письма в поздней работе Клее возникает лик и сама фигура архангела («Erzengel»). Мы воочию наблюдаем процесс творения вещи, в согласии с теоретическим положением: движение и формирование доминируют над формой и результатом. В этом смысл уже приведенной выше формулы «Творческого кредо»: «Искусство не воспроизводит видимое, но делает видимым».

Важной стороной была для художника работа с материалом. Он экспериментировал, пытаясь добиться нужной текстуры холста, пробовал различные способы наложения краски, перевода изображения с бумаги на загрунтованный холст, использовал в своей работе множество разнообразнейших инструментов. Поистине, это была демиургическая работа подчинения себе материи!

Основой художественной системы Клее является рисунок. Графические элементы в системе Клее: точка, линия, плоскость, фигуры в пространстве. Все элементы, кроме точки, он называет «энергиями». Само развитие линии, в первую очередь, ее рождение, осознается им как акт творения, демиургический акт. «Сдвинемся с мертвой точки усилием первого движения (erste bewegliche Tat)» [1, 29], – пишет



Клее в «Творческом кредо». Можно заметить, что сильный и лаконичный стиль литературных произведений Клее вполне адекватен энергии его графики! Линия развивается; на плоскости холста складываются разнообразные гармонические или контрастные отношения рисунка и цвета. В установлении этих пропорций огромное значение имеет точный расчет. Но композиционный размах произведения (вне зависимости от размеров картины или листа) имеет конечной целью установление той аналогии, о которой говорилось выше. Словно наводится мост между конечным и бесконечным! Разнообразные отношения складываются в итоге в одно отношение (аналогию), – путь, ведущий в неизмеримое, как на знаменитом холсте «Главная дорога и ответвления», созданном Клее вслед за путешествием в Египет в конце 1928 г. Для Клее это путь «в страну более полного познания», как он сам говорит в «Творческом кредо» [1, 29].

Говоря о грандиозном масштабе работы Клее (который часто поразительным образом контрастирует с небольшими размерами его картин), мы фактически коснулись экстенсивной стороны аналогии. Выдающийся знаток искусства XX в. и друг художника Виль Громан, перечислив названия произведений, созданных в один из самых продуктивных периодов его работы, пишет в заключение своего обзора: «Какое богатство ликов! Почти не остается такой темы, которая была бы Клее не по силам. Нет сомнений, он превзошел всех художников в знании того, что касается природы и человека, духа и бездн душевной жизни» [4, 21-22]. Клее оставил после себя около 9000 работ. Не будет преувеличением сказать, что среди них почти нет таких, в которых он шел проторенным путем, или в которых он ограничил себя узким кругом «эстетических проблем». В каждой – каждый раз по-новому замысленное «путешествие в страну более полного познания». В своих работах он идет к раскрытию идеи того или иного явления природы или человеческой жизни. Они связаны с углублением мысли – чем еще можно объяснить их неотчуждаемую сложность, странность их мотивов, парадоксальность названий?

Опасно ли дело художника? Какая опасность может угрожать человеку, который рисует или пишет краской на холсте? Но масштаб работы художника и энергия ее действительно предполагала немалый риск, и Клее прекрасно это сознавал. Образ канатоходца (работа, созданная в первый год его занятий в «Баухаузе») относится к самому Клее. Он в том или ином виде периодически возвращается в его творчестве. Возможна ли пропорция между конечным и бесконечным? Подъем в высоту всегда грозит утратой равновесия и падением. Могущество и мудрость мастера («всезнание») должны

включать в себя также и знание границ, осознание своей конечности. Как же иначе может еще состояться аналогия, о которой идет речь? Здесь источник иронии Пауля Клее, неизменно присутствующей в его вещах, но почти незаметной в теоретических текстах. Вместе с тем, не принять ее во внимание – значило бы упустить нечто весьма существенное в его творческой программе. Клее, как и многие другие его предшественники и современники, поэты, творил миф о себе и в своих теоретических декларациях хотел выглядеть «серьезнее», нежели в самих произведениях.

Важным, наконец, свидетельством того, что устанавливаемое отношение между мастером и Творцом является подлинным, может быть сама судьба Клее. Кажется, что она развивалась в соответствии с теми же принципами, о которых он говорит в своих теоретических эссе. *Der Zeichner*, рисовальщик – один из устойчивых его образов. Напрашивается вопрос: не изобразил ли он и свою собственную судьбу?

Она начинается с «мертвой точки», через которую нужно было «перескочить» (*hinwegsetzen*) «усилием первого движения». Эта мёртвая точка – юношеский кризис, о котором Клее с удивительной искренностью рассказал в знаменитом «Дневнике». Это был тупик, ранняя «апория» судьбы. Выход из тупика – «двигательное деяние» (*bewegliche Tat*) – непреклонное решение стать художником. Эротическое напряжение жизни было превращено в напряжение творческое и интеллектуальное. Жизненный узел был тем самым развязан. Помогла этому и встреча с Лили Штумпф, талантливой пианисткой, женщиной, духовно близкой Клее, которая через несколько лет стала его женой. После преодоления «мертвой точки» в двигательном-волевом почине начинается процесс формирования мастера. Ибо ему, как и всякому человеку, решившемуся встать на этот путь, предстояло еще найти себя в качестве художника... Формирование завершается к концу 10-х гг. Это, как мы помним, также время создания «Творческого кредо», в котором Клее наиболее ясно и последовательно изложил свои художественные и философские принципы. Период с 1921 по 1935 гг. – высшая «точка», кульминация творческой и жизненной судьбы мастера. Можно ли назвать целый продуктивный период, в который было создано огромное количество произведений, кульминацией? Разве кульминация не должна быть именно «точкой», вершиной сюжета, – то есть одним моментом? Но ничто не мешает нам брать тот или иной отрезок длительности весь целиком как единый момент. Только это не момент покоя. Это момент движения. В период с начала двадцатых до середины тридцатых годов (время

работы в «Баухаузе», очень короткое время – в Дюссельдорфе и затем – возвращение на родину, в Берн, после того, как нацисты объявили искусство Клее «вырождающимся») художник неустанно ищет новых решений в круге тех возможностей, которые открылись ему. Он строит свою аналогию, как будто ставит лестницу к Богу. Формирование достигает высшей точки. А дальше... Дальше стрясается непредвиденное. Художника в этой высшей точке судьбы поражает редкая болезнь ревматического характера – склеродермия. Невозможны становятся прогулки в живописных окрестностях Берна, Клее не может больше работать стоя... Тем не менее, в эти тяжелые годы творческая активность мастера не только не убывает – она возрастает! Создаются произведения невероятной красоты и силы. Это – *Insula Dulcamara*, Строгий лик, Смерть и огонь, цикл Ангелов, Покоящийся Сфинкс и многие другие... Стил становится аскетичным, скупым, отшлифованным до самого строгого совершенства... Происходит окончательное развеществление, истощение формы... Словно творческая воля художника решается на кеносис. В 1939 г. Клее создает картину «Эта звезда учит смирению»... Что мы видим? Движение в итоге побеждает! Формирование продолжается, но как бы с обратным знаком или в обратном направлении. Мы не найдем этого в теоретических декларациях Клее. Но в каталоге первой большой персональной выставки в Мюнхене, в 1921 г., Клее поместил знаменитые строки, ставшие впоследствии автоэпитафией: «По эту сторону я неуловим, ибо я живу точно так же с мертвыми, как и с нерожденными, уже ближе к сердцу творения, но всё же ещё недостаточно близко». В этих словах намечена траектория жизни: маршрут от колыбели до могилы. Это круговой путь, путь Природы, которой Клее всегда был близок. Ибо, приводя к мертвым, он возвращает путника и к тем, кто еще не рожден. Но путь художника, будь то на восходящей или нисходящей его ветви, пролегает близко к сердцу творения. Это «близко» (*nähe*) собственно и означает аналогию – искусства художника и деяния Бога, которую с тем большим правом мы можем считать подлинной, что она, по собственному признанию его, никогда не становится «достаточно близкой».

### **Библиографический список:**

1. Klee Paul. *Schopferische Konfession*. Berlin: Erich Rei? Verlag, 1920.
2. Klee Paul. *Tagebucher*. Koln: DuMont, 1979.
3. Klee Paul. *Theorie de l'art moderne*. Edition Denoel, 1985.
4. Grohmann Will. *Paul Klee*. Koln: DuMont Buchverlag, 1989.
5. Watson St. *Crescent moon over the Rational: Philosophical interpretations of Paul Klee*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

6. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.
7. Тарковский А. А. Избранное. М.: «Художественная литература», 1982.
8. Речь идет о стихотворении Арсения Тарковского «Пауль Клее» («Жил да был художник Пауль Клее»).
9. Все фрагменты работ Пауля Клее даются в нашем переводе ЕГ, СП.
10. Знаменитое место из Послания Павла к Римлянам: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы, так что они безответны» (Рим. 1, 20).

Л. А. Горобец

### **ЦЕННОСТЬ БОГАТСТВА В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: ПРОЦЕСС САКРАЛИЗАЦИИ**

*Аннотация. Статья посвящена процессам сакрализации богатства в китайской традиции, ее путям, универсальным стратегиям и самобытным феноменам, таким как собственный пантеон, развитые символические системы и ритуальные деньги.*

*Ключевые слова: богатство, сакрализация, ритуальные деньги, культ предков, жертвоприношения, Китай.*

Феноменология богатства отличается поразительным многообразием. Существующие определения этого понятия указывают на имеющиеся различия: по содержанию (материальные и духовные), по принадлежности (индивиду, группе или целому обществу), по величине и отношению к наличным потребностям и т. д. Вместе с тем, ключевым при определении «богатства», на наш взгляд, является аксиологическое ядро – «ценность». Его основанием служит потребность в источнике развития личности – направленном имманентном процессе, обладающим универсальным онтологическим статусом.

Аксиологическая позиция сближает понятия «богатства» и «сакральность». Последняя выступает как высшая ценность, качественная определенность которой координирует целостные аксиологические системы, характеризующие тот или иной культурно-исторический тип. Более того, именно системы ценностей во многом обуславливают и одновременно характеризуют самобытность того или иного